

Räume der Fremdheit in *Rakushisha* von Adriana Lisboa

Suzana Vasconcelos de Melo

Bernhard Waldenfels hebt in seiner *Topographie des Fremden* den ‘Ort’ als denjenigen Aspekt hervor, der Fremdheit konstituiert und stellt damit den Raum und das Räumliche in den Mittelpunkt der Diskussion über das Phänomen Fremdheit:

Unter den genannten drei Aspekten [des Ortes, des Besitzes und der Art] gibt der Ortsaspekt den Ton an. Das leibliche Hier, an dem ich meinen Ort habe, läßt sich zwar nicht denken ohne die Okkupation als Inbesitznahme und ohne die Ausübung einer Eigenart, doch genießt es einen gewissen Vorrang. (Waldenfels 1997: 20)

Das klingt in verschiedener Hinsicht wie ein Widerspruch in sich: zum einen, weil sich das Phänomen des Fremden genau dadurch auszeichnet, dass es einen ‘Nicht-Ort’ okkupiert bzw. dass das Fremde nicht etwas ist, das sich Anderswo befindet, sondern “es [...] das Anderswo [*ist*]” (Waldenfels 1997: 26, kursiv im Original), zum anderen, weil das Fremde ‘als solches’ nicht über viel ‘Raum’ im wissenschaftlichen Diskurs verfügt, insbesondere nicht in der “szientifischen Wissenschaft” (Münkler/Ladwig 1997: 12) und auch nicht in der klassischen Philosophie (Waldenfels 1997: 16) – denn Fremdheit ist als einzigartige Erfahrung objektiv nicht fassbar.¹ In der globalisierten Welt, so auch Schöffter (1991: 11–13), habe der Raum an Bedeutung für die Erfahrung mit dem Fremden verloren. Und auch Eder behauptet, der Verlust der räumlichen Erfahrung, der durch die Entwicklung des

1 ‘Fremde’ wird oft als Teil einer binären Struktur verstanden und daher als ‘Andersheit’ verkannt. Waldenfels fragt sich, ob es eine Art Logos gebe, der die Erfahrung mit dem Fremden zu Wort kommen lassen könne und stellt dabei nicht nur die Wissenschaften vom Fremden wie etwa die Ethnologie in Frage, sondern auch die Philosophie: “Das Paradox jeder Xenologie liegt darin, daß sie nicht nur jede Rede *über das Fremde*, sondern auch jede Erfahrung *des Fremden* auf ein Fremdes zurückverweist, auf das sie antwortet, ohne es je einzuholen. Holt die Erfahrung das Fremde ein, so ist das Fremde nicht mehr, was es zu sein beansprucht” (Waldenfels 1997: 109, kursiv im Original). Dies hat aber auch nicht zu bedeuten, dass Fremdheit für ihn unerforscht bleiben sollte, weil die Auseinandersetzung mit dem Fremden unausweichlich zur Einverleibung führt (Waldenfels 1997: 108).

Tourismus verursacht werde, beeinträchtige die Auseinandersetzung mit dem Fremden, so dass Eder von einer "Entfremdung der Fremde" spricht:

Hat der Reisende sein Ziel endlich erreicht, ist er noch lange nicht in der Fremde. Die moderne Reiseindustrie, die in ihrem Umfang nur noch von der Auto- und Energieindustrie übertroffen wird, hat in kürzester Zeit in aller Welt die touristisch ergiebigen oder als relevant erklärten Gebiete normiert und standardisiert. (Eder 1991: 161)

Es sei darauf hingewiesen, dass der Raum, der Fremdheit bestimmt, nicht als ein physisch-materieller und konkret fassbarer Raum zu verstehen ist. Letztlich manifestiert sich Fremdheit unabhängig von der Bewegung im Raum, was aber nicht bedeutet, dass die Örtlichkeit des Fremden nur einen übertragenen Sinn hat, wie Waldenfels in der Schlussfolgerung seiner *Topographie des Fremden* klarstellt. Er weist auf die "symbolische und metaphorische Kraft" hin, die "räumliche Alltagsphänomene" entwickeln: "Es könnte nämlich sein, daß Türöffnung, Türschwelle, Zimmer und Grenzzäune in ihrer leibhaftigen Form von vornherein *mehr sind als bloße* Türen, Schwellen, Zimmer und Zäune [...]" (Waldenfels 1997: 206, kursiv im Original). Der Aspekt des 'Ortes' und des Raums ist für die Bestimmung des Fremden insbesondere deswegen so relevant, weil Fremdheit vor allem als 'leibliche Fremdheit' zu verstehen ist – und dies nicht nur, weil der Einzelne mit seinem Körper nicht gleichzeitig den Platz eines Anderen einnehmen kann (Waldenfels 1999b: 64), sondern auch, weil diese Fremdheit als Nicht-Begreifliches ebenso im eigenen Leib steckt: "Der Denker hat stets einen Doppelgänger, der Geher stets einen Doppeldenker an seiner Seite, und beide sind aneinander gekettet in der Unmöglichkeit ihrer Vereinigung" (Waldenfels 1999a: 27). Typische Orte radikaler Formen von Fremdheit sind Grenzerfahrungen bzw. liminale Phänomene, wie z. B. Tod, Schlaf, Rausch, Gewalt und Wahnsinn. Aus all diesen Gründen sollte man sich den Raum des komplexen Phänomens der Fremdheit als einen Bereich des 'Dazwischen' vorstellen, zu dem ein Zugang immer nur provisorisch und indirekt erlangt werden kann. Jentsch vergleicht daher die Darstellung des Fremden mit der Metapher:

Der (das) Fremde ereignet sich *zwischen* hier und dort, Fremdheit passiert in einem passageren Dazwischen, im unmöglichen Zusammentreffen disjunkter Räume. Dieses ambivalente Da/zwischen aber ist weder *begrifflich* darstellbar noch letztlich empirisch erfahrbar. Andersherum formuliert wird die Unbegreiflichkeit solch radikaler Fremdheit erst durch die Übersetzung in eine spatiale Bildlogik der Zwischen-Räume und eine fiktionale (Bild-)Sprache räumlich ausdrückbar, metaphorisch greifbar. (Jentsch 2006: 41–42, kursiv im Original)

Die Schwierigkeit, diese Grenzerfahrung literarisch darzustellen sei anhand eines Klassikers der brasilianischen Literatur, dem Roman *Angústia* (1936) von Graciliano Ramos, kurz angesprochen. Der Erzähler braucht nahezu zweihundert Seiten, bis er dem Leser endlich gestattet, die Ermordung von Julião Tavares durch Luís da Silva mitzuerleben, doch er beschreibt diese Szenen dann nur in einigen wenigen Zeilen. Die Literatur der 1930er Jahre ist zwar mit den Darstellungsformen struktureller Gewalt wohl vertraut, doch stellt die konkret erlittene ebenso wie die konkret ausgeübte Gewalt noch eine große Herausforderung dar. Die Schriftsteller befanden sich noch auf der Suche nach geeigneten erzählerischen Strategien und haben deswegen versucht, einerseits den Anteil an Fremdheit bei bestimmten Phänomenen sprachlich zu 'beherrschen' und andererseits die Unmöglichkeit der Darstellung zu inszenieren – wie man es z. B. anhand des langen Vorlaufs vor der Mordszene im Roman von Ramos beobachten kann. Diese ästhetische Herausforderung wurde letztlich von der nachfolgenden Literatur durch das Experimentieren mit neuen Ausdrucksmitteln bewältigt, aber man fragt sich nun, wie der Raum für die Inszenierung des Fremden in der heutigen Literatur aussieht.

Adriana Lisboa zeigt in ihrem Roman *Rakushisha* (2007), dass man die Fremdheit zwar 'draußen' suchen kann, dass diese aber letztlich doch im eigenen Selbst verwurzelt ist. Obgleich der Roman sowohl von der Reise in ein fremdes Land als auch von der Auseinandersetzung der brasilianischen Protagonisten Celina und Haruki mit dem Tagebuch des japanischen Dichters Bashō handelt, ist es genau dieser Kontakt mit dem fernen Fremden, der zur Begegnung der beiden Figuren mit der eigenen Fremdheit führt. In *Rakushisha* werden verschiedene Formen von Fremdheit dargestellt: eine zwischenmenschliche Fremdheit, die Fremdheit der Gegenstände, körperliche und leibliche Fremdheit, Welt- und Selbstfremdheit, kulturelle Fremdheit auf der erzählerischen Ebene, sowie das Phänomen der Entfremdung. Mein Beitrag beschränkt sich im Folgenden auf eine exemplarische Analyse der Erfahrung der beiden Protagonisten Haruki und Celina im Territorium des Fremden (hier das Land Japan) und der Rückwirkung dieser Erfahrung auf ihre persönliche Innenwelt.

Haruki und Celina treffen sich durch Zufall in der U-Bahn in Rio de Janeiro. Celina ist neugierig, als sie sieht, dass Haruki in einem Buch auf Japanisch blättert, und sie spricht ihn an. Haruki lädt sie kurzerhand ein, mit ihm nach Japan zu fliegen. Die zwei einander Unbekannten reisen dann

für einen Monat zusammen nach Japan, wo sie zwar auch einige Male das Bett teilen, sich jedoch weder körperlich noch emotional näher kommen.

Die Darstellung der Selbstfremdheit ist gewiss kein neues Thema in der brasilianischen Literatur.² Doch Lisboa's *Rakushisha* bietet mehr als eine reine Inszenierung existenzieller Fremdheit im existenzialistischen Stil an. Die Erzählung reflektiert vielmehr auch das soziale Moment, indem sich die Angehörigen der bislang stereotypisierten 'fremden Völker' in 'Ausländer' bzw. ihrerseits in reisende Entdecker verwandelt; und sie lädt die Leser zur Reflexion über die Problematik von Identitätskonstruktionen ein. In diesem Fall geht es um die Generation der Nachkommen japanischer Einwanderer und ihrer Position im kulturellen Diskursraum Brasiliens. Letztlich erstaunt in diesem Roman nicht nur die Darstellung der Offenheit und Toleranz bei der Brasilianerin Celina in Hinblick auf die völlig fremde Kultur im Ausland, sondern auch die Tatsache, dass es umgekehrt Haruki als Sohn japanischer Immigranten so leicht fällt, sich selbst als 'genuinen Einheimischen' in Brasilien zu identifizieren.

Die befreiende Fremdheit: Celina

In ihren Schriften über die Fremdheit macht Julia Kristeva auf die Freiheit des Fremden aufmerksam, die sie als "einsame Freiheit" schildert: "Frei von Bindungen zu den Seinen, fühlt sich der Fremde 'vollkommen frei'. In ihrer Absolutheit trägt diese Freiheit freilich den Namen Einsamkeit" (Kristeva 1990: 21). Schon der plastische Ausdruck "einsame Freiheit" – Titel eines Fragments in Kristevas Buch – löst widersprüchliche Gefühle aus, denn eine Freiheit, die einsam ist, hebt sowohl die Euphorie hervor, die durch den Zustand völliger Autarkie des Individuums ausgelöst wird, als auch den Verdruss, der durch seine damit einhergehende Bedeutungslosigkeit verursacht wird. Nach Kristeva kann die Freiheit des Fremden letztlich aber nur schmerzhaft sein: "So wie der Zustand der Schwerelosigkeit bei den Astronauten, zerstört die einsame Freiheit – ohne andere – die Muskeln, die Knochen und das Blut. Frei verfügbar, von allem befreit, hat der Fremde nichts und ist nichts" (Kristeva 1990: 21–22). Ich

2 Ein klassisches Beispiel ist das Werk von Clarice Lispector (1920–1977), das sich nicht nur unerschwellig mit verschiedenen Formen von Fremdheit befasst. Ihre wohl bedeutendsten Romane wie *A hora da estrela* und *A paixão segundo G. H.* sind gute Beispiele hierfür.

beziehe mich auf diesen Ansatz der Alteritätstheoretikerin Kristeva, um einen bedeutsamen Punkt der Fremdheitsinszenierung in *Rakushisha* zu erörtern: Die positive Erfahrung des Fremden bei Celina wird nämlich gerade durch das Erleben von Freiheit auf fremdem Boden ausgelöst, die es der Protagonistin ermöglicht, nicht nur ihre persönliche Trauer zu verarbeiten (worauf ich im Folgenden zurückkommen werde), sondern sich auch ihrer eigenen Fremdheit bewusst zu werden – was aber nicht ohne Leiden geschieht. Gegen Ende der Erzählung wird sich Celina dessen bewusst und das Leiden schlägt nun um in Genuss:

Gosto da familiaridade da estranheza, de que de repente me dou conta. Gosto de me sentir assim alheada, alguém que não pertence, que não entende, que não fala. De ocupar um lugar que parece não existir. Como se eu não fosse de carne e osso, mas só uma impressão, mas só um sonho, como se eu fosse feita de flores e papéis e um tsuru de origami e o eco do salto de uma rã dentro de um velho poço ou o eco dos saltos de uma mulher na calçada e as evocações de Sei Shonagōn e de Bashō, séculos depois. (Lisboa 2007: 89)³

Jetzt vermag sie die Fremdheit, die sich ihr im Alltag wie eine neue unerforschte Welt darbietet, in allen Dimensionen zu genießen. Celina ist der unbekannten Kultur gegenüber völlig offen, es ist, als versuche sie, das Fremde durch die Lupe des Fremden selbst zu sehen. Ihre Gastwohnung beschreibt sie in ihrem Tagebuch als handle es sich um ein Palimpsest, in dem sie fremde, verborgene Spuren entziffere. So interpretiert sie die Hinterlassenschaften der vorherigen Bewohner (altes Geschirr zum Beispiel oder Haushaltgeräte, Waschmittel und sogar Nahrungsmittel) als freundliche Gesten. Mit der sie umgebenden räumlichen Fremdheit und der Unmöglichkeit ihrer Entzifferung geht sie spielerisch um. Fahrten durch die Straßen der japanischen Städte werden zu einem Abenteuer, bei dem sie kein Wort erkennt oder versteht: “Decorei o nome do meu ponto de ônibus, porque tudo para mim é, e vai continuar sendo, tão labirínti-

3 “Mir gefällt die Vertrautheit der Fremdheit, der ich mir plötzlich bewusst werde. Mir gefällt es, mich auf diese Weise entfremdet zu fühlen, als jemand, der nicht dazugehört, der nicht versteht, der nicht spricht. Einen Platz einzunehmen, der scheinbar nicht existiert. Als ob ich nicht aus Fleisch und Blut wäre, sondern nur ein Schein, ein Traum, als ob ich aus Blumen und Papier gemacht wäre, ein gefalteter Origami-Tsuru, der Widerhall eines springenden Frosches in einem alten Brunnen oder das Echo der Absätze einer Frau auf dem Gehsteig, die Jahrhunderte später verwirklichte poetische Imagination einer Sei Shonagōn und eines Bashō.” Alle Übersetzungen sind, soweit nicht anders gekennzeichnet, von Georg Wink.

co: chama-se Katsurazaka gakko cho mae” (Lisboa 2007: 11),⁴ so erzählt Celina. Doch sie empfindet diese Abenteuer niemals als bedrohlich, denn es ist das Lächeln der Bewohner Kyotos, von dem sie sich leiten lässt. Letztlich bleibt von dem ambivalenten Gefühl der ‘Furcht und Faszination’, das bei der Begegnung mit dem Fremden gewöhnlich ausgelöst wird, nur die Faszination übrig. Celina selbst führt den Leser wie eine ‘Fremdenführerin’ durch die Straßen Kyotos: “Não havia o que temer em Kyoto. Era uma casa segura. Não havia o que temer em Kyoto, aquela afável solidão acompanhada”, denkt sie (Lisboa 2007: 38).⁵ Bisweilen steigt sie sogar an einer anderen als der üblichen Haltestelle aus, etwa vor einem Supermarkt, in dem sie dann lange bleibt; und obwohl sie von den Etiketten der Produkte nichts versteht, genießt sie diese Erfahrung: “Comprar detergente me custou muito tempo, e uma coleção de gestos para tentar explicar à funcionária. Parecia que estava brincando de mímica!” (Lisboa 2007: 12).⁶ Statt ein bekanntes Produkt auszuwählen, wählt sie lieber eine unbekannte japanische Süßigkeit nach Aroma, Farbe und Form aus:

Gosto de comprar um doce diferente a cada vez e correr o risco, mas sou quase sempre bem-sucedida. Às vezes escolho pela cor, às vezes pelo formato. Gosto de passar diante da prateleira dos chocolates suíços ou da seção de doces franceses finos e perceber que a pequena esfera leitosa e delicada do doce japonês que escolhi hoje é, no momento, muito mais tentadora. (Lisboa 2007: 12)⁷

Ein Symbol der Selbstentdeckung im befremdlichen Anderen sind auch die Räucherstäbchen, die Celina aussucht und kauft, ohne zu wissen, was auf der Verpackung steht. Bei der Wahl lässt sie sich von ihren Sinnen leiten. Die Verkäuferin, die kein Englisch versteht, erklärt ihr mit Gesten, dass “Mukashi, mukashi” “vor einer langen Zeit” bedeute (Lisboa

4 “Ich lernte den Namen meiner Bushaltestelle auswendig, weil alles für mich noch vollkommen labyrinthisch ist und wohl auch so bleiben wird: Die Haltestelle heißt Katsurazaka gakko cho mae.”

5 “Man musste in Kyoto nichts fürchten. Es war ein sicherer Ort. Man musste in Kyoto nichts fürchten, in dieser freundlich begleiteten Einsamkeit.”

6 “Ein Spülmittel zu kaufen hat mich einige Zeit gekostet und eine Reihe von Gesten, um es der Verkäuferin zu erklären. Es sah aus, als ob ich Pantomime spielen würde!”

7 “Ich kaufe immer wieder gern eine andere Süßigkeit, auf gut Glück, aber fast immer mit Erfolg. Manchmal wähle ich anhand der Farbe, manchmal anhand des Formats. Mir gefällt es, an den Regalen mit Schweizer Schokolade oder französischen Süßspeisen vorbeizugehen und festzustellen, dass mich diese japanische Süßigkeit, dieses zerbrechliche milchige Kügelchen, das ich mir heute ausgesucht habe, derzeit viel mehr in Versuchung führt.”

2007: 41). Und Celina wiederum berichtet, das Aroma der Stäbchen sei von einem Buch inspiriert. Dies ist eine subtile Allegorie ihrer eigenen Lebenssituation: Seit sechs Jahren wird Celina von der Erinnerung an ein traumatisches Erlebnis verfolgt, und sie findet mit ihrem Schmerz und bei der Flucht vor den Erinnerungen Zuflucht in der in Bashōs Tagebuch niedergeschriebenen Trauer. Alice, Celinas siebenjährige Tochter, war durch einen Autounfall ums Leben gekommen – ein Ereignis, das kurz vor dem Ende des Romans in erlebter Rede nur fragmentarisch erzählt wird:

Era uma ironia, alguma piada daquele falso deus do Apocalipse, ela estar saindo do Departamento Nacional de Trânsito? O carro: perda total. Marco: duas costelas quebradas e uma fratura exposta no pé. E Alice. Alice uma fratura exposta dentro do coração, da memória, dentro do abraço que não se fechava mais nem mesmo em sobras, nem mesmo em fantasmas. (Lisboa 2007: 124)⁸

Der Rauch des Räucherstäbchens fungiert an dieser Stelle im Sinne eines ‚rite de passage‘: „O insenso era verde e a fumaça começou a se espalhar muito devagar pela sala. Pensei no seu trajeto em meu corpo. Das narinas aos pulmões. Pensei se o meu sangue tragaría aquela fumaça de incenso e levaria até as células” (Lisboa 2007: 41).⁹

Schon längst hat Celina kein Zuhause mehr, ihre einzigen Bindungen sind ihre Erinnerungen an ihren vormaligen Ehemann Marco und an Alice, ihre verstorbene Tochter. Nicht einmal ihr Körper bzw. ihr abendländisches Aussehen hindern sie an ihrem sehnlichen Wunsch, unsichtbar zu werden. Denn die Fremdheit, die sie von Zuhause mit sich trägt, ist die Fremdheit jener Trauernden, die ihren Schmerz nicht zeigen können und sich deswegen von der Außenwelt absondern. In ihren Tagebuchausführungen über ihr eigenes Leiden findet sich daher auch ein starkes Ressentiment gegenüber einer Welt, die das Leiden negiert: „A dor. Verdade indesejável num mundo de analgésicos. Nunca a dor. Jamais senti-la quieta e quente no meio do corpo, jamais deixar que estremeça nas mãos ou

8 „War es nicht eine Ironie, ein schlechter Scherz dieses falschen Gottes der Apokalypse, dass sie gerade die KFZ-Zulassungsstelle verlassen hatte? Das Auto Totalschaden. Marco mit zwei Rippenfrakturen und einem offenen Bruch am Fuß. Und Alice. Alice ein offener Bruch im Herzen, in der Erinnerung, in der nie wieder gegebenen Umarmung, nicht mal als Überbleibsel, nicht mal als Erscheinung.”

9 „Das Räucherstäbchen war grün und der Rauch begann sich ganz langsam im Zimmer auszubreiten. Ich stellte mir vor, wie er durch meinen Körper zog. Von den Nasenlöchern zu den Lungen. Ich überlegte, ob mein Blut diesen Rauch aufnehmen und zu den Körperzellen bringen würde.”

sue frio na testa, jamais permitir que a dor doa” (Lisboa 2007: 85).¹⁰ Und weiter: “Isso, talvez, era o que mais atrapalhava a relação com o mundo: o preconceito generalizado contra a dor” (Lisboa 2007: 86).¹¹

So ist es nicht verwunderlich, dass das erste und einzige Lebewesen, mit dem Celina sich in Japan zu identifizieren vermag, ein Hund¹² ist, der in einem gelben Regenmantel steckt: Ein Labrador, “um ocidental” [ein Westler], “um amigo” [ein Freund], mit dem sie flüchtige Blicke austauscht. Denn ein Hund stört die eigene Unsichtbarkeit nicht, nach der sie sich sehnt: “Pode-se dizer que viem escondida dentro da bagagem de outra pessoa. É como se eu tivesse entrado clandestina, apesar do visto no meu passaporte. De fininho para que não me vissem as coisas invisíveis que eu trazia na mala. Que ninguém me veja ainda, que ninguém suspeite” (Lisboa 2007: 9).¹³

Celinas Mangel an echter Identifizierung mit dem Anderen liegt hier aber nicht in der Verantwortung der Anderen, wie man es einem normalerweise häufig erhobenen Vorwurf seitens des Fremden zufolge vielleicht hätte erwarten können. So beobachtet sie japanische Gewohnheiten im Straßenalltag, und es beschäftigt sie z. B. der Gedanke, dass Japaner (und Japanerinnen sogar mit hochhackigen Schuhen) selbst bei strömendem Regen mit dem Fahrrad unterwegs sind. Diese andere Normalität, aus der sie ausgeschlossen ist, empfindet sie allerdings nicht

10 “Der Schmerz. Die unerwünschte Wahrheit in einer Welt aus Schmerzmitteln. Niemals der Schmerz. Nie ihn still und heiß tief im Körper fühlen, nie zulassen, dass die Hände schauern oder kalter Schweiß auf die Stirn tritt, nie erlauben, dass der Schmerz schmerzt.”

11 “Vielleicht war es das, was die Beziehung zur Welt am meisten störte: das allgemeine Vorurteil gegenüber dem Schmerz.”

12 An dieser Stelle sei auf die Intertextualität zwischen dem Roman Adriana Lisboas und den Schriften Clarice Lispectors hingewiesen. Diese Parallelen sind auch in anderen Passagen von Lisboas Buch zu finden. Obwohl es nicht Ziel dieses Beitrages ist, diese Parallelen herauszuarbeiten, möchte ich hier Lispectors Kurzgeschichte “Tentação” [Die Versuchung] aus dem Jahre 1964 nennen, in der die Begegnung zwischen einem rothaarigen Mädchen, die sich als einzige Rothaarige in ihrer Umgebung ausgesondert fühlt, und einem Hund mit ebenfalls rotem Fell beschrieben wird. In der Kurzgeschichte erleben Hund und Mädchen eine Art Epiphanie, durch die ihre Seelenverwandtschaft im Sinne einer ‘felicidade clandestina’ (eines ‘geheimen Glücks’), wie auch der Titel eines Werks von Lispector lautet, dargestellt wird.

13 “Man könnte sagen, dass ich versteckt im Gepäck einer anderen Person kam. Als ob ich heimlich eingereist sei, trotz des Visums in meinem Pass. Verstohlen, damit niemand mich sehe und die unsichtbaren Dinge, die ich im Koffer trug. Dass mich auch jetzt niemand sehe, dass niemand Verdacht schöpfe.”

als negativ und es verursacht ihr kein kulturelles Unbehagen, obwohl sie sich selbst in keiner Weise damit identifiziert, sondern sich vielmehr als Fremdkörper begreift:

Na primeira tarde em que choveu depois que cheguei, as bicicletas me deixaram preocupada. Tantas pessoas de bicicleta. E fiquei preocupada com as mulheres de saltos altos e não raro pedalando bicicletas. Mas tudo se ajustou numa confluência harmônica que só excluía a mim. (Lisboa 2007: 31)¹⁴

Carros, pessoas e bicicletas, guarda-chuvas e saltos altos se entendiam. Estranha, apenas eu. Na raiz da incompreensão. (Lisboa 2007: 31)¹⁵

Im Gegenteil, sie genießt dieses Ausgeschlossen-Sein mit dem Gefühl, dass die Anderen ihrer Normalität verhaftet und fixiert sind, während allein sie, der Fremdling, wirklich lebendig ist. Dieses Lebendig-Sein, das mit dem symbolischen Tod des Anderen einhergeht, ist nach Kristeva eine Eigenschaft des Fremdseins: „In den Augen des Fremden haben die, die es nicht sind, kein Leben: sie existieren gerade nur, prachtvoll oder kümmerlich, aber außerhalb des Rennens und daher beinahe schon in Leblosigkeit erstarrt“ (Kristeva 1990: 17). Dadurch dass Celina die Kultur des Anderen zu verkörpern versucht, vermag sie sich durch den Blick der Anderen selbst als Fremde zu bestimmen. So schildern ihre Tagebucheinträge und Reflexionen immer wieder den auf sich selbst bezogenen Blick. Doch als bloße Touristin bleibt sie für die Anderen unsichtbar.

Von Celinas Vergangenheit weiß der Leser nur, dass sie vor ihrer Reise Kunsthandwerkerin war und Taschen nähte. Zwischen Alices Tod, der sechs Jahre zurückliegt, und ihrer Begegnung mit Haruki besteht ein Abgrund, der sich im Schweigen des Erzählers niederschlägt und von ihm hervorgebracht wird. In indirekter Rede behauptet sie in ihrem imaginären Dialog mit dem gelb bemäntelten Hund, dass sie gerade erst das Laufen wieder lerne: „Estive reaprendendo a andar. Estou reaprendendo a andar“, und im Bewusstsein ihrer durch die ‘conditio’ des Fremdseins existierenden Freiheit fährt sie fort: „Depois da tempestade, da era glacial,

14 „Am ersten Regennachmittag nach meiner Ankunft machten mir die Fahrräder Sorgen. So viele Leute auf Fahrrädern. Ich machte mir Sorgen um die Frauen mit ihren hohen Absätzen, die nicht selten auch in die Pedale traten. Aber alles fügte sich in einem harmonischen Zusammenfluss, aus dem nur ich ausgeschlossen blieb.“

15 „Autos, Passanten und Fahrräder, Regenschirme und Stöckelschuhe, alle verstanden sich. Fremd war nur ich. An der Wurzel des Unverständnisses.“

da grande seca, a gente pode usar a imagem que quiser, ninguém vai se importar muito, afinal quem somos nós se não menos do que anônimos aqui” (Lisboa 2007: 9).¹⁶

Als emblematisch für die Symbolik der Trauerverarbeitung gilt die Regenzeit. Während Celinas Aufenthalt in Kyoto regnet es schließlich intensiv, nachdem sich die Regenzeit zunächst verzögert hatte und Celina darauf warten musste: “Kyoto continuava não cumprindo as chuvas prometidas. O que tinha acontecido com a estação de chuvas tsuyu, naquele ano?” (Lisboa 2007: 92).¹⁷ Der Regen steht in diesem Zusammenhang sowohl für die zerstörerische als auch für die reinigende Kraft des Wassers. Auch in einer Passage in Bashōs Tagebuch wird geschildert, wie ein starker Regen die Kaki-Früchte vom dem Baum vor Bashōs Hütte herabreißt. Die reinigende Kraft des Wassers spiegelt sich darin, dass auch Celina, während sie in Bashōs Tagebuch die allegorische Geschichte liest, ihre eigenen Tränen darüber vergießt, wie sehr der Dichter unter dem Verlust seiner Geliebten gelitten hat.

Während ihrer Japanreise erlaubt sich Celina eine aktive Auseinandersetzung mit dem Verdrängten; sie erlaubt sich, den Schmerz erneut, wenn gleich aus einer gewissen Distanz heraus, zu erspüren und das Erlebte in ihrem Bewusstsein neu einzuordnen. Die Erinnerung an ihre verstorbene Tochter Alice scheint im Text zum ersten Mal in der Figur des Hundes in gelber Regenjacke auf, ohne dass sich Celina darüber bewusst Rechenschaft ablegt. Erst später erfährt der Leser, dass die Farbe Gelb für sie eine bestimmte Bedeutung besitzt, denn es handelt sich um die Farbe des für zwei Sommer getragenen Badeanzuges ihrer Tochter: “[O] maiô amarelo que durou dois verões e como ela ficou profundamente triste quando passou a não caber mais nele” (Lisboa 2007: 100).¹⁸ Allmählich wird nicht nur Alice, sondern auch Marco näher an Celina gerückt. Die Erinnerung an Alltagssituationen mit ihrer Tochter wechselt sich ab mit der Erinnerung an ihre Intimität mit Marco.

16 “Ich lernte neu zu gehen. Ich lerne neu zu gehen”. “Nach dem Sturm, nach der Eiszeit und der großen Dürre, man kann jedes beliebige Bild nehmen, niemand wird dem Bedeutung beimessen, denn wer sind wir schon hier, wenn nicht einmal Unbekannte.”

17 “Kyoto blieb weiterhin die versprochenen Regenfälle schuldig. Was ist bloß dieses Jahr mit der Regenzeit, mit der Tsuyu los?”

18 “[D]er gelbe Badeanzug, den sie zwei Sommer lang trug; und wie wurde sie zutiefst traurig, als er ihr nicht mehr passte”.

Doch wieso fühlt sich Celina letztlich in der Fremde und im Fremden wohl? Es gibt dafür zwei Gründe: Zum einen empfand sich Celina bereits als fremd und fühlt sich aus diesem Grunde im Fremden zuhause, und man könnte mit Kristeva weiterdenken: “[...] in seiner Heimat wäre er [der Fremde] vielleicht ein Außenseiter, ein Kranker, ein Gesetzloser... geworden” (Kristeva 1991: 18). Zum anderen ist Celina in Japan keine Fremde im eigentlichen Sinne, denn ihr Aufenthalt dauert nicht lange genug, als dass sie sich für die Japaner aus der Touristin in eine Fremde hätte verwandeln können. Georg Simmel hat zum ersten Mal in der Soziologie diese fundamentale Eigenschaft des Fremden in Betracht gezogen. Wenn er schreibt, dass der Fremde nur derjenige sein könne, der komme und bleibe, nicht aber derjenige, der heute kommt und morgen geht (Simmel 1992: 764), legt er nahe, dass der Ort des Fremden nur in einem ‘Dazwischen’ bestehen könne. Die Entstehung von Fremdheit setzt die Entstehung von Berührungs- bzw. Kontaktflächen voraus, “[e]rst wenn Grenzen zu Kontaktflächen werden, wird Fremdheit zu bedeutsamer Erfahrung. So läßt sich festhalten, daß nur dann, wenn wir uns näher gekommen sind, die Fremdheit des anderen überhaupt erst in Erscheinung tritt” (Schäffter 1991: 12). Die Begeisterung Celinas für die fremden Anderen entspricht der Verblendung derer, die (für diese Anderen) noch nicht wirklich Fremde geworden sind. Es ist also die Fremdheit derer, die noch nicht angekommen sind, obgleich sie das andere Land mit eigenen Füßen schon betreten haben. So ist es kein Wunder, dass Celina ihre Fähigkeit zur Verwunderung hinterfragt: “Não sei se tenho a capacidade necessária de assombro” (Lisboa 2007: 11).¹⁹ Die von Celina positiv empfundene kulturelle Alterität bietet sich zwar kaum als Kontaktfläche für die Herausbildung echter Fremdheit an, aber das Ausgegrenzt-Sein ermöglicht die Enthüllung, Bewusstwerdung und den Umgang mit ihrer eigenen inneren Fremdheit.

Celina lebt somit auf der ‘Schwelle’, dem Ort der Fremdheit par excellence. Ihr existenzieller Raum ist nicht dort, wo ihre Füße gerade aufsetzen, auch wenn der Erzähler darauf zu bestehen scheint (“onde seus pés estivessem no momento, estaria sua alma”, Lisboa 2007: 20²⁰), sondern immer anderswo, weil ihre Füße auch in Bewegung sind: “Nosso único bem é a capacidade de locomoção. É o talento para viajar [...] como es-

19 “Ich weiß nicht ob ich die notwendigen Fähigkeiten habe mich zu wundern.”

20 “[W]o immer gerade deine Füße sind, wird auch deine Seele sein.”

creveu o poeta japonês Bashō num diário de viagens” (Lisboa 2007: 11),²¹ sagt der Erzähler. Im Text eignet sich die Reise-Metapher hervorragend zur Verdeutlichung, dass Celina weder an einem bestimmten Ort noch in einer bestimmten Zeit lebt, denn sie kennt im Grunde nur die Zeit der Vergangenheit:

Nada de amanhã é outro dia. E nada de o tempo passa, não havia mais um de agora em diante, não existia nenhum tipo de projeção para além do instante exato daquela batida do coração. O futuro não existia mais. O passado sim, embora fosse esfumado e móvel. Mas o futuro não. (Lisboa 2007: 20)²²

Die entfremdende Fremdheit: Haruki

Die Auseinandersetzung mit dem Fremden fängt für Haruki bereits bei dem Besuch des japanischen Generalkonsulats in Rio de Janeiro an, als er sein Visum beantragen möchte und ihn das Gefühl beschleicht, dass man ihm den Zugang erschweren werde. Der Grund dafür liegt darin, dass Haruki erst kurz vor Feierabend das Gebäude betritt: “Por pouco não impediram Haruki de subir ao décimo andar, onde ficava o Consulado Geral do Japão no Rio de Janeiro” (Lisboa 2007: 14),²³ so die Worte des Erzählers, die auf die tiefen Ängste Harukis hindeuten. Diese Situation verweist erneut auf das auch von Celina erlebte Gefühl von ‘clandestinidade’ [Illegalität] nach ihrer Landung in Japan: Die Vorschriften, die die Öffnungszeiten des Konsulats regeln, erscheinen als Symbol der Ausgrenzung, denn sie bekräftigen Harukis Gefühl, in der ‘clandestinidade’ seines Daseins nicht über genug Legitimität zu verfügen, um sich als Japaner oder Halbjapaner auszuweisen. Der Leser erfährt durch indirekte Rede, wie er sich in dieser Situation fühlt. Dies führt zu einer gewissen Distanzierung zwischen den Gefühlen und dem Bewusstsein der Figur, die ihr subjektives Empfinden nicht in Worte fassen kann, und sorgt für

21 “Unser einziger Vorteil ist die Fähigkeit zur Fortbewegung; ist die Begabung zum Reisen, [...] wie der japanische Dichter Bashō in seinem Reisetagebuch schrieb.”

22 “Nichts da mit ‘morgen ist ein neuer Tag’. Und nichts da mit ‘die Zeit vergeht’; es gab kein ‘von jetzt an’ mehr, keine Voraussicht jenseits des genauen Augenblicks jedes Herzschlags. Die Zukunft gab es nicht mehr. Die Vergangenheit schon, wenn auch etwas neblig und unruhig. Aber die Zukunft nicht.”

23 “Fast hätten sie Haruki nicht erlaubt in den zehnten Stock hinaufzufahren, wo sich in Rio de Janeiro das japanische Generalkonsulat befindet.”

ein Gefühl der Beklemmung beim Leser. Haruki ist in einer Familie von japanischen Migranten aufgewachsen, in der er eine schwache emotionale Bindung zu seinem Vater hatte. Voller Sehnsucht gibt Haruki zu, dass sich die Vertrautheit mit seinem Vater erst nach dessen Tod in Ansätzen hatte entwickeln können: “Você ia ficar feliz, velho, ele pensou, esquecendo que não chamava o pai, em vida, de você. Nem de velho, aliás. Talvez a morte permitisse um outro tipo de intimidade, algo da sem-cerimônia que ele havia (havia?) tentado conquistar em vão durante quarenta anos” (Lisboa 2007: 16).²⁴

Seine mandelförmigen Augen bewirken, dass der Konsulatsangestellte ihn auf Japanisch grüßt. Dem im Anzug gekleideten, gepflegten Angestellten muss Haruki offenbaren, dass er kein Japanisch spricht. Seine mangelnde Konformität zeigt sich sowohl in dem vom Erzähler betonten optischen Kontrast zwischen ihm und dem förmlich gekleideten Konsulatsmitarbeiter als auch in seiner Unpünktlichkeit. Kleidung und Haare sind durcheinander und seine Haut verschwitzt:

Ele apresentou a identidade, pegou o cartão para passar na catraca e entrou esbaforido no elevador, suas roupas brilhantes de suor. O funcionário que o atendeu usava um terno azul-marinho absolutamente impecável. Cumprimentou Haruki em japonês e Haruki se viu obrigado a dizer que não entendia a língua. (Lisboa 2007: 14)²⁵

Die Erniedrigung und die Scham, die diese Szene in ihm hervorruft, beruht nicht bloß darauf, dass Haruki die Sprache nicht beherrscht, sondern dass er sich deswegen wie ein uneheliches Kind vorkommt. Da er auf diese Weise von der Kultur seiner Vorfahren ausgeschlossen ist, fühlt er sich seines japanischen Namens und Körpers unwürdig: “Haruki se sentia

24 “Du würdest dich ja freuen, Alter, dachte er und vergaß dabei, dass er seinen Vater zu Lebzeiten nie geduzt hatte. Geschweige denn Alter genannt hatte. Vielleicht erlaubte der Tod eine neue Form der Vertraulichkeit, eine gewisse Zwanglosigkeit, die er über vierzig Jahre hinweg erfolglos zu erlangen versucht hatte (hatte er?).”

25 “Er zeigte seinen Ausweis vor, nahm die Chipkarte in Empfang, um durch die Sperre zu kommen, und betrat atemlos den Aufzug, seine Kleidung glänzte vor Schweiß. Der Angestellte, der ihn empfing, trug einen tadellosen marineblauen Anzug. Er begrüßte Haruki auf Japanisch und Haruki sah sich gezwungen zu erklären, dass er diese Sprache nicht verstehe.” Lisboaas Werk, insbesondere der Roman *Sinfonia em branco*, weist eine häufig wiederkehrende Inszenierung von Körperlichkeit auf, die sich in der Darstellung von Narben, Make-up, Schweiß u. a. als Leitmotiv niederschlägt. In *Rakushisha* sind diese Elemente in verschiedenen Textpassagen anzutreffen, in denen die Haut als Kontaktfläche zwischen Innen und Außen eine wichtige Rolle in der Erzählung spielt.

um corpo estranho. Ele não devia estar suando. Ou que estivesse suando, mas pelo menos falasse um japonês rudimentar. Os traços do seu rosto, seu nome, tudo lhe impunha essa responsabilidade – que, no entanto, ele nunca havia acatado” (Lisboa 2007: 14).²⁶

Im Konsulat wird er jedoch genötigt, seine Maske abzulegen. Diese erlösende Geste bewirkt indes ambivalente Gefühle. Haruki wird mit einer Fremdheitserfahrung konfrontiert, die durch das Spannungsverhältnis zwischen Zugehörigkeit und Nicht-Zugehörigkeit entsteht. Obwohl er in verschiedenen Textpassagen eingesteht, sich niemals für die japanische Kultur interessiert zu haben, verletzt ihn allein die Vorstellung, dass er das Konsulat nicht hätte betreten dürfen.

In den Worten des Erzählers “Haruki se sentia um corpo estranho” (Lisboa 2007: 14) wird deutlich, dass er sich niemals bewusst mit der Art von Fremdheit auseinandergesetzt hatte, die ihn hier überkommt. Er fühlt sich im japanischen Konsulat wie ein Fremdkörper und merkt nicht einmal, dass auch sein eigener Körper eine Art fremder Raum für ihn ist. Paradoxerweise ist es genau diese befremdende Umgebung, die ihn schließlich dazu veranlasst, sich seinem ‘verräterischen’ Körper anzunähern, auch wenn es sich um eine zwiespältige Identifizierung handelt.

Nach dem Verlassen des Konsulats ist ihm die Fremdheit, die ihm anhaftet, etwas vertrauter und bewusster geworden, und Haruki spürt sowohl Erleichterung als auch Ergebenheit:

O suor tinha secado no seu rosto. Bom sentir o frio soprando para dentro da camisa, e no meio do cabelo. Subitamente era bom estar ali, no Rio de Janeiro, naquele momento, e ser quem ele era, o desenhista com a mochila nas costas, por um instante era bom haver chuva e saber que em dez minutos ele chegaria à estação Largo do Machado. [...] Era bom saber que existia um Japão de fato, um lugar onde pessoas abriam guarda-chuvas ou lamentavam a falta dos guarda-chuvas e pisavam num outro chão de fato. (Lisboa 2007: 15–16)²⁷

26 “Haruki fühlte sich wie ein Fremdkörper. Er sollte nicht so stark schwitzen. Oder wenn er schon schwitzte, dann sollte er wenigstens ein bisschen Japanisch radebrechen. Seine Gesichtszüge, sein Name, alles schob ihm diese Verantwortung zu – die er jedoch nie auf sich genommen hatte.”

27 “Der Schweiß auf seinem Gesicht war getrocknet. Wie angenehm war es doch, den kühlen Wind unterm Hemd und im Haar zu spüren. Plötzlich war es gut dort zu sein, in Rio de Janeiro, genau in diesem Moment, und der zu sein, der er ja war, der Illustrator mit dem Rucksack auf den Schultern; für einen Augenblick war es gut, dass es regnete und er in zehn Minuten am U-Bahnhof Largo do Machado ankommen

Die Versöhnung mit jenem Japan, das woanders liegt – in einem fremden Land und in seinem eigenen Körper – erwächst moralisch und emotional aus dem Pflichtgefühl heraus, sich der Kultur und damit der Person des Vaters annähern zu müssen sowie aufgrund seines Bedürfnisses, mit sich selbst eins zu werden. Der Grund dafür ist Yukiko, die Übersetzerin von Bashōs Tagebuch, die ihn als Illustrator vorschlägt. Er hat mit Yukiko, einer verheirateten Frau, eine Affäre und verliebt sich in sie. So wird Japan für Haruki einerseits zu einem utopischen Raum, in dem er versucht, unmögliche Beziehungen zu knüpfen, und andererseits zum Phantasma, das die Sicherheit seiner eigenen Welt und seines Lebens in Rio de Janeiro erschüttert. Japan steht insbesondere für jenes Verdrängte, dessen Phantombild Haruki sieht, wenn er sich selbst im Spiegel betrachtet. Die Darstellung von Harukis Beziehung zu seinem eigenen Körper weist auf die Bemerkungen Foucaults über den Körper als gleichzeitige Topie und Utopie hin. Der Philosoph bezeichnet den Körper als eine „gnadenlose Topie“, „das genaue Gegenteil einer Utopie“ (Foucault 2005: 25), um dies einige Seiten später zu verneinen: „Nein, ich brauche wahrhaftig weder Magie noch Zauber, weder Seele noch Tod, um zugleich undurchsichtig und transparent, sichtbar und unsichtbar, Leben und Ding zu sein. Um Utopie zu sein, brauche ich nur Körper zu sein“ (Foucault 2005: 30).

Die Fremdheit seiner Beziehung zu sich selbst ist allerdings nicht der 'Verdrängung seines Japans' über vierzig Jahre hinweg ("ignorado por quarenta anos", Lisboa 2007: 16) geschuldet, sondern vielmehr der Tatsache, dass er niemals darum bemüht war, eine Beziehung zu seiner japanischen Herkunft aufzubauen und somit auch keinen Zugang zu ihr hatte. Die Rekonstruktion dieses Zugangs bietet sich Haruki nun jedoch in der Möglichkeit der ästhetischen Erfahrung. Und so unternimmt er die Reise, um Inspiration für die Illustration des Tagebuchs zu finden, was jedoch die Überwindung seiner Selbstablehnung erfordert. Denn obwohl sich diese andere, japanische Welt Haruki als eine Welt voller Formen und Farben präsentiert, wie mit Aquarellfarben malbar ("um mundo aquarelável", Lisboa 2007: 15), steht ihm seine 'Brasilianität' bei der Erfüllung seiner Aufgabe im Wege: "Não era para ele, Haruki. Era para alguém com maior conhecimento de

würde. [...] Es war gut zu wissen, dass es ein wirkliches Japan gab, ein Ort wo Leute Regenschirme öffneten oder das Fehlen eines Schirmes bedauerten und auf einem anderen wirklichen Boden auftraten."

causa. Alguém que colocasse uma cerejeira florida no lugar do jatobá. Um samuraizinho no lugar do menino descalço” (Lisboa 2007: 34).²⁸

Letztlich aber sorgt Harukis Schuld und Pflichtgefühl dafür, dass er seine Erfahrungen mit dem Fremden eher als ‘Entfremdung’ von sich selbst empfindet; er fängt an, seine Erfahrungen zu bewerten und sie gewinnen auf diese Weise einen normativen Charakter – ein Grundzug des Entfremdungsphänomens (Jaeggi 2005: 44). Obwohl Japan ihm fremd bleibt, gehört dieses Land, so seine Erkenntnis, nicht nur aufgrund seiner familiären Wurzeln zu ihm, sondern es sollte oder müsste nach seiner Vorstellung auch im Hier und Jetzt zu ihm gehören: “E porque nunca dei a menor bola para as suas (minhas) origens japonesas, e porque nunca achei os meus olhos mais puxados do que o de qualquer brasileiro? Por que foi eu que te ignorei, e a mim também?” (Lisboa 2007: 66).²⁹

In *Rakushisha* baut sich die fremde Erfahrung Celinas und Harukis erstens aus ihren Vorkenntnissen und Vorstellungen über Japan auf, das den symbolischen Raum des Fremden verkörpert, und zweitens aus der leibhaftigen Erfahrung in dem fremden Land, d. h. letztlich aus der Nähe zum Fernen. Im Falle Harukis gehört die leibhaftige Erfahrung im Umgang mit der Fremdheit zu einer besonderen Ordnung, denn sie ist mit seinem eigenen Körper verbunden, in dem das Ferne als Spur bemerkbar wird. Abschließend sei mit Waldenfels gesagt, dass Fremdheit kein ‘etwas’ ist, und vor allem, dass Fremdheit nicht etwas ist, das woanders ist, sondern selbst ein woanders darstellt; und weiter, dass die Ortlosigkeit des Fremden trotzdem nicht auf eine Beziehung zu konkreten Räumen, die auch eine räumliche symbolische Kraft beinhalten, verzichtet. Fremdheit ist eine Beziehung, die zwar ein Spiel zwischen Ferne und Nähe, Eigenem und Anderem, Bekanntem und Unbekanntem voraussetzt, deren Hiatus oder Zusammentreffen sich aber in der Zwischenräumlichkeit ereignet. Demzufolge kann das Fremde nicht als ein einfaches Anderes, d. h. als Defizit, als etwas, das nicht zu mir gehört, das ich nicht kenne oder das auch bloß nicht anwesend ist, betrachtet werden, “was wir zwar *noch nicht* kennen, was aber auf seine Erkenntnis wartet und an sich erkennbar ist” (Waldenfels

28 “Dafür war Haruki nicht der richtige. Das war etwas für jemanden mit gelebter Erfahrung. Jemand, der einen Jatobá-Zweig durch einen blühenden Kirschzweig ersetzt. Ein kleiner Samurai statt eines barfüßigen Jungen.”

29 “Und warum war mir immer deine (meine) japanische Herkunft völlig egal, warum schienen mir meine Augen nicht schmaler als die jedes beliebigen Brasilianers? Warum bloß war ich es, der dich ignoriert hat und damit auch mich selbst?”

1997: 26, kursiv im Original). Die Fremdheit, die in der Begegnung mit der Alterität entsteht, so könnte man sagen, lässt sich eher als Anwesenheit des (abwesenden) Anderen feststellen. Die Alterität steht nicht nur für das Andere (alter ego), sondern auch für das ego als Fremdheit in uns selbst (Waldenfels 1997: 28). Waldenfels weist somit darauf hin, dass man die eigene Fremdheit eher als Anwesenheit des Anderen und nicht als eine in eine Art von 'Keller-Ich' verdrängte Eigenheit (Waldenfels 1997: 30) verstehen sollte, denn das Fremde taucht in dem Moment auf, in dem die Andersheit – auch im Terrain des eigenen Ichs – in Berührung mit dem Selbst kommt.

Literaturverzeichnis

- EDER, Walter (1991): "Zu Hause in der Fremde? Der Verlust der Raumerfahrung als Verlust des Erfahrungsraums beim Reisen". In: Schäffter, Ortfried (Hg.): *Das Fremde. Erfahrungsmöglichkeiten zwischen Faszination und Bedrohung*. Opladen: Westdeutscher Verlag, 158–172.
- FOUCAULT, Michel (2005): "Der utopische Körper". In: *Die Heterotopien/ Der utopische Körper. Zwei Radiovorträge*. Zweisprachige Ausgabe. Übs. Michael Bischoff. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 25–36.
- JAEGGI, Rahel (2005): *Entfremdung. Zur Aktualität eines sozialphilosophischen Problems*. Frankfurt am Main: Campus Verlag.
- JENTSCH, Tobias (2006): *Da/ zwischen. Eine Typologie radikaler Fremdheit*. Heidelberg: Winter.
- KRISTEVA, Julia (1990): *Fremde sind wir uns selbst*. Übs. Xenia Rajewski. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- LISBOA, Adriana (2007): *Rakushisha*. Rio de Janeiro: Rocco.
- LISPECTOR, Clarice (1977): "Tentação". In: Dies.: *A legião estrangeira. Contos e crônicas*. São Paulo: Ática, 59–60 [Erstveröff. 1964].
- MÜNKLER, Herfried/LADWIG, Bernd (1997): "Dimensionen der Fremdheit". In: Dies. (Hg.): *Furcht und Faszination. Facetten der Fremdheit*. Berlin: Akademie Verlag, 11–44.
- SCHÄFFTER, Ortfried (1991): "Modi des Fremderlebens. Deutungsmuster im Umgang mit Fremdheit". In: Ders. (Hg.): *Das Fremde. Erfahrungsmöglichkeiten zwischen Faszination und Bedrohung*. Opladen: Westdeutscher Verlag, 11–42.
- SIMMEL, Georg (1992): "Exkurs über den Fremden". In: Ders.: *Soziologie: Untersuchung über die Formen der Vergesellschaftung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 764–790.
- WALDENFELS, Bernhard (1997): *Topographie des Fremden. Studien zur Phänomenologie des Fremden 1*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- (1999a): *Sinnesschwellen. Studien zur Phänomenologie des Fremden 3*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- (1999b): *Vielstimmigkeit der Rede. Studien zur Phänomenologie des Fremden 4*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.